Actes de souveraineté II

Wanda Nanibush

Pour un commentaire sur les œuvres et les enjeux soulevés par l'exposition ainsi que des lectures suggérées, veuillez consulter *Pistes de réflexion* sur le site Web de la galerie : ellengallery.concordia.ca/pistes-de-reflexion/en-cours

Ce texte accompagne
l'exposition

Actes de souveraineté II

Commissaire
Wanda Nanibush

21 janvier –
1er avril 2017

Rebecca Belmore,
Lori Blondeau, Dayna Danger,
Robert Houle, James Luna,
Shelley Niro, Adrian Stimson,
Jeff Thomas

Galerie Leonard & Bina Ellen

L'histoire de peuples autochtones performant devant des publics internationaux et coloniaux constitue une part importante de l'art autochtone en général et de l'art de la performance en particulier. Dès les premières années de contact, les performeurs autochtones, connus sous le nom d'« Indiens », étaient confrontés à l'épineux problème de préserver leurs pratiques culturelles traditionnelles en les performant sur scène, tout en s'assurant que cette performance réponde aux désirs de l'imaginaire colonial. Ces performances avaient lieu dans le contexte de politiques coloniales d'assimilation et d'assujettissement[1]. L'exposition *Actes de souveraineté II* prend pour point de départ l'idée que les interprètes étaient conscients de la façon dont ils étaient considérés et qu'ils travaillaient de concert avec les attentes de leur auditoire, se façonnant par là même un avenir et une identité propres malgré les contraintes rencontrées sur chaque scène. Dans *Actes de souveraineté II*, les artistes Rebecca Belmore, Lori Blondeau, Dayna Danger, Robert Houle, James Luna, Shelley Niro, Adrian Stimson et Jeff Thomas confrontent l'héritage des représentations coloniales ainsi que celui de la performance culturelle en utilisant une variété de stratégies esthétiques telles que la reconstitution, le remixage, la commémoration, l'imitation, la parodie, la mascarade et le portrait. Ces artistes reviennent sur l'histoire de la mise en scène de l'« Indien » et ses difficultés intrinsèques afin de réhabiliter le performeur effacé et objectivé en tant qu'ancêtre, artiste et sujet autochtone. Ce faisant, ils tentent de comprendre leur propre relation à la culture de la performance dans un contexte d'art actuel, retournant souvent le

1. Au sujet de la politique indienne canadienne, voir J. R. Miller (dir.), *Sweet Promises : A Reader on Indian-White Relations in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1991. Au sujet de la politique indienne états-unienne, voir Vine Deloria (dir.), *American Indian Policy in the Twentieth Century*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985.

regard vers le public et rendant visibles les désirs coloniaux qui sous-tendent l'imaginaire colonial. Enfin, certains de ces artistes utilisent la performance elle-même comme point d'entrée dans la réécriture des récits historiques coloniaux d'un point de vue autochtone. L'exposition vise à éclairer les œuvres des artistes en tant qu'actes « performatifs » qui négocient les attentes autant qu'ils représentent la culture et l'identité. Il est important de noter que la représentation de la culture autochtone inclut des aspects de la culture contemporaine, et non seulement de la culture pré-contact de l'imaginaire colonial. Les actes autochtones de mise en œuvre suivent le chemin tracé par les interprètes autochtones du passé afin de présenter des représentations négociées et hautement conscientes de la culture et/ou de l'identité.

Certaines œuvres n'utilisent pas de façon spécifique l'histoire des interprètes « Indiens » sur les scènes mondiales. En préparant l'exposition, j'ai été amenée à considérer des œuvres qui, quoique ne se penchant pas sur l'histoire de la culture de la performance, abordent l'identité comme quelque chose qui doit être performé et qui est en processus continuel de négociation. La performativité est « une répétition et un rituel qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture[2] ». Si la culture survient à travers un processus de réitération et de rituel qui doit être performé de façon répétée pour produire ce qui est dit de la performance culturelle, c'est donc également un espace où se crée l'identité normative. La construction de la culture a une temporalité qui relève de la sédimentation. Pour les peuples autochtones, la sédimentation du discours colonial dure depuis six siècles. D'après

2. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, p. 36.

Judith Butler, la performance devient un moyen de perturber, de reconfigurer ou de clairement contrer la normativité. Ces performances résistantes émergent de la différence qui résulte d'une incapacité à être à la hauteur de l'idéal de la norme, en l'occurrence l'« Indianité » comme sauvage ou romantique. « Non seulement la construction se déroule dans le temps, mais elle est elle-même un processus temporel qui opère par la réitération de normes; [la culture] est à la fois produit[e] et déstabilisé[e] au cours de cette réitération[3]. » La culture est ici un mot difficile à définir, car il prend différentes significations dans différents contextes. Je l'utilise pour désigner ce que d'aucuns appelleraient l'ethnicité ou la vision du monde, mais qui inclut les processus d'assujettissement, de colonialisme et de racialisation.

Les peuples autochtones des Amériques, pour se risquer à une généralisation, parlent d'eux-mêmes comme ayant des cultures orales associées à des traditions narratives de longue date. Dans la culture orale, l'histoire est une chose qui est performée afin de maintenir, créer et transformer l'identité culturelle. L'histoire est performée de façon répétée pour chaque génération, subissant à chaque itération une inflexion, une action, une emphase et, parfois même, une intrigue liées à la subjectivité du conteur. Le soi était recherché par le biais de la danse, du rituel, de la cérémonie, de la médecine, du récit et du chant. Dans cette conception, le soi n'était pas prédonné, unifié ou immuable; ces performances de culture, d'histoire et d'identité étaient/sont également la « culture » des artistes et interprètes autochtones. Le chant, la danse, le rituel et la cérémonie étaient interdits à l'apogée du dix-neuvième siècle, alors que la mise en scène des cultures autochtones à des fins de divertissement était au sommet de sa popularité. Cet

3. Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives des «sexes»*, trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, 2009, p. 23.

interdit, alors qu'il tentait de briser les identités culturelles des peuples autochtones, caractérisa en fait ces activités mêmes comme étant centrales ou intégrales à toute conception de l'Autochtone, et devint ainsi central à toute identité autochtone contemporaine, que ce soit depuis une position de répudiation ou de réclamation. Le discours colonial sur l'assimilation, selon lequel les peuples autochtones devaient « devenir blancs », externalisa le processus de production discursive d'identités sociales/politiques normatives idéalisées. Les autorités coloniales, dont faisait partie l'église, avaient à définir ce qu'elles entendaient par « blanc » et, ainsi, à créer des structures et des institutions pour aider les peuples autochtones à devenir blancs. Cela renforça encore davantage la façon dont l'ensemble de la société était assujettie. La distance critique créée par le double échec d'être ou bien l'« Indien » légitime, ou bien le « blanc » légitime constitue l'espace d'agentivité offert aux artistes autochtones. En n'étant ni des informateurs culturels ni des artistes qui rejettent toute affiliation culturelle, ils ont un pouvoir de critiquer toute identité prédonnée. Ils n'ont pas recours à une culture « vraie » ou authentique pour remplacer les versions stéréotypées ou subjuguées qu'ils critiquent. La construction sociale et l'autoreprésentation s'influencent mutuellement, ce qui, pour Teresa de Lauretis, « ouvre la possibilité d'une capacité d'agir et d'une autodétermination au niveau subjectif, voire individuel, de pratiques quotidiennes micropolitiques[4] ». Il y a aussi un espace qui s'ouvre pour créer de façon active des cultures autochtones au moyen de personnages, de biographies fictives, d'histoires familiales, de

4. Teresa de Lauretis, « La technologie de genre », dans *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, p. 55-56.

récits personnels, d'actions cérémonielles, de déconstructions d'archives, et d'interventions performatives.

Les expositions universelles et les expositions de peuples colonisés constituaient une grande partie du divertissement populaire au début et au milieu des années 1800. Les peuples autochtones étaient exhibés comme exotiques, des spécimens presque disparus de « l'homme primitif ». Ishi en est un exemple. Ces spectacles ont cimenté l'image que se faisaient les Européens des peuples autochtones comme antérieurs ou extérieurs à la modernité et à l'urbanisation. Ils étaient souvent présentés aux côtés de modèles d'innovations technologiques, renforçant ainsi la conception de l'homme occidental comme l'innovateur, celui voué au progrès. Ces expositions étaient également utilisées pour disséminer la science du racisme, selon laquelle l'infériorité d'un peuple pouvait être vérifiée de façon scientifique par l'analyse des types de corps et de l'habillement.

C'est également au milieu du dix-neuvième siècle que sont apparus les spectacles du Wild West, dont le plus célèbre était celui de Buffalo Bill, dans les territoires coloniaux de l'Amérique du Nord. Ceux-ci coïncidèrent avec le massacre systématique des bisons (presque complet en 1880) et la suppression des traditions culturelles autochtones, en particulier les danses et pratiques qui, résistant au pouvoir colonial, le menaçaient. Plusieurs pratiques pouvaient mener à des poursuites pénales, dès 1884 au Canada et dès 1904 aux États-Unis. Les plus ciblées étaient la Danse du Soleil et la Danse des Esprits, notamment à cause de leur lien avec les soulèvements contre les États-Uniens et Canadiens, dont le plus célèbre eut lieu à Wounded Knee. Ironiquement, la première captation filmique d'une danse autochtone est *Ghost Dance* de Thomas Edison, un film qui documente une danse des esprits performée par une troupe itinérante d'interprètes sioux provenant du Wild West Show de Buffalo Bill, qui s'étaient arrêtés au studio d'Edison en 1894. Ces mêmes interprètes avaient été emprisonnés à

cause de leur présence à Wounded Knee, puis avaient été libérés et confiés à Buffalo Bill dans l'espoir que la scène les civiliserait. C'est sur scène qu'ils ont pu continuer à danser. Or, leur performance n'était pas ce qu'elle aurait été dans leur cadre communautaire. Les mouvements des corps et les costumes différaient de ce qu'ils auraient été dans une danse des esprits. Les danseurs en auraient été conscients, mais auraient performé ces mouvements stéréotypés afin de sortir de prison, de voir le monde, et de ramener ce savoir avec eux.

Dans leurs critiques de la colonisation et de l'histoire du colonialisme, les artistes montrent que toute forme d'identité culturelle – comme toute forme d'identité basée sur le fait d'être un homme ou une femme, gai.e ou hétérosexuel.le – doit être performée de façon répétée afin de devenir réelle; et qu'elle doit également être régulée afin de stabiliser le statu quo de la distribution du pouvoir dans la société. Les performeurs autochtones devaient composer avec la régulation coloniale de l'« Indianité », ainsi qu'avec ce que comprenaient et attendaient leurs familles et leurs communautés. Il y a un troisième espace, par contre, où les deux se rencontrent : dans les pérégrinations et les performances, qui ont produit des conceptions plus complexes de l'Indianité. Cet espace – dans lequel diverses conceptions rivalisent entre elles et où les stéréotypes se combinent et s'affrontent – devient un espace plus libre, non régulé, pour performer différentes identités de façon consciente. En cherchant à cerner la spécificité d'une nation, d'un endroit ou d'une tradition, ou celle de la subjectivité de l'interprète, les artistes tentent de se délier de l'imaginaire colonial. En raison de la résistance au colonialisme, l'« Indien » colonial ne peut être la seule source de construction identitaire. Personne ne peut avoir le dernier mot quant à la nature et la culture de l'identité autochtone, mais il reste beaucoup à dire qui a été tu par les représentations coloniales. Partant de moments historiques particuliers, les artistes réunis dans *Actes de souveraineté II* tentent de se définir depuis l'intérieur

et l’extérieur des histoires coloniales, mais également au sein de traditions en perpétuel changement – des traditions de famille, de foyer, de peuple et de territoire. La performance est un acte de résistance culturelle et politique aussi bien qu’un moyen de remémoration et de commémoration. Elle laisse entrevoir un passé oublié, et emploie la fiction créative comme une force contre les récits coloniaux de capture, de sauvagerie, de perte et de disparition.

Cet essai est une version modifiée du texte qui accompagnait l’exposition *Sovereign Acts* présentée à la Galerie Justina M. Barnicke, Université de Toronto en 2012. Cette exposition comprenait les œuvres des artistes suivants : Rebecca Belmore, Lori Blondeau, Robert Houle, Terrance Houle, Shelley Niro, Adrian Stimson et Jeff Thomas.

Liste des œuvres

1. Adrian Stimson
   Buffalo Boy Shaman Exterminator, 2005
   Épreuve numérique à jet d'encre
   Avec l'aimable concours de l'artiste

2. Rebecca Belmore
   In a Wilderness Garden, 2012
   Installation vidéo à 3 canaux
   4 min 20 s ; 10 min ; 44 s
   Avec l'aimable concours de l'artiste

3. Lori Blondeau
   Asiniy Iskwew, 2016
   Épreuves numériques à jet d'encre
   Avec l'aimable concours de l'artiste

4. James Luna
   Ishi Speaks, 2011
   Épreuves numériques à jet d'encre
   Avec l'aimable concours de l'artiste

5. Thomas A. Edison
   Ghost dance, 1894
   Film 35 mm noir et blanc transféré sur vidéo, 21 s

6. Shelley Niro
   The Iroquois Is a Highly Developed Matriarchal Society, 1991
   Épreuves gélatino-argentiques teintées à la main
   Avec l'aimable concours de l'artiste

7. James Luna
   In My Room, 2016
   Installation vidéo avec appareil d'imitation de flamme, bûches et roches
   Vidéo : 2 min 17 s, couleur, son
   Avec l'aimable concours de l'artiste

8. Shelley Niro
The 500 Year Itch, 1992
Épreuve gélatino-argentique coloriée à la main, épreuve gélatino-argentique sépia et épreuve gélatino-argentique
Avec l'aimable concours du Woodland Cultural Centre, Brantford, Ontario

9. Dayna Danger
Adrienne, 2017
Lindsay & Sasha, 2017
Kandace, 2016
Épreuves numériques
Avec l'aimable concours de l'artiste

10. Dayna Danger
Trois masques, 2016, 2016, 2017
Cuir et broderie de perles
Avec l'aimable concours de l'artiste

11. Adrian Stimson
Onward Upward, 2005
Épreuves numériques à jet d'encre sur papier d'archive, lettrage en vinyle
Avec l'aimable concours de l'artiste

12. Adrian Stimson
Sketches of Indian Life, 2005
Épreuves numériques à jet d'encre sur papier d'archive, lettrage en vinyle
Avec l'aimable concours de l'artiste

13. Adrian Stimson
Buffalo Boy's Wild West Peep Show, 2007
Installation vidéo à 4 canaux, affiche;
North 1 min 28 s;
Don't Look East 7 min 26 s;
Sacred South 8 min 56 s;
Wild West 2 min 34 s
Avec l'aimable concours de l'artiste

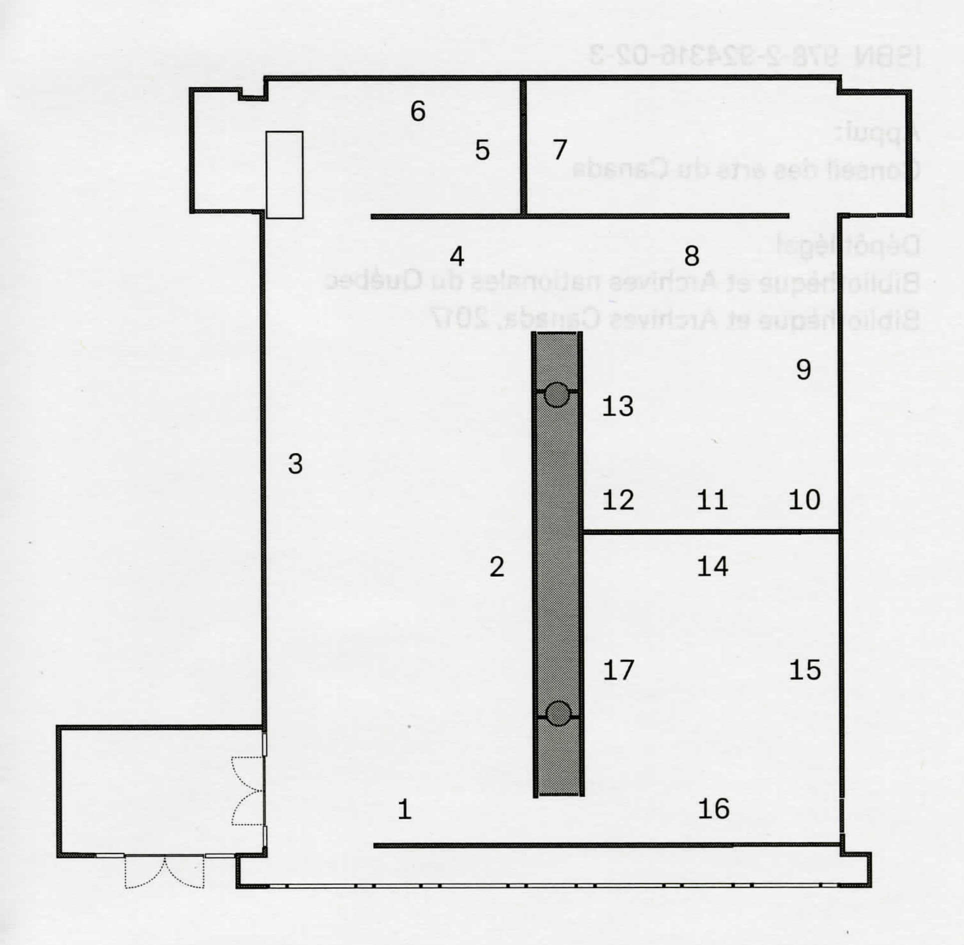
14. Robert Houle
Shaman Never Die, 2015
Shaman Dream in Colour, 2015
Shaman Heals by Touching, 2015
Huile sur toile
Avec l'aimable concours de l'artiste et de la Kinsman Robinson Galleries, Toronto

15. Adrian Stimson & Lori Blondeau
Putting the Wild back into the West, 2004-2010
Épreuves numériques à jet d'encre
Avec l'aimable concours des artistes

16. Shelley Niro
Abnormally Aboriginal, 2013
Photographies sur toile
Avec l'aimable concours de l'artiste

17. Jeff Thomas
Shoots the Crow, Lakota, Bismarck, North Dakota, 1995
Get Up and Dance: Ron Good Eagle, Comanche/Osage/Sac & Fox, 1995
The Powwow Suitcase, 1982
Amos Keye, Haudenosaunee (Iroquois), 1982
Richard Poafpybitty (Pink Panther), Comanche/Omaha, 1983
Turtle Powwow, Niagara Falls, New York, 1983
Épreuves pigmentaires sur papier d'archive
Avec l'aimable concours de l'artiste

Plan de l'exposition



Design:
Karine Cossette

ISBN 978-2-924316-02-3

Appui:
Conseil des arts du Canada

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2017

La Galerie remercie les tous artistes, Wanda Nanibush et Barbara Fischer ainsi que le Woodland Cultural Center, Brantford; la Urban Shaman Contemporay Aboriginal Art, Winnipeg; la Kinsman Robinson Galleries, Toronto et la Truck Gallery, Calgary de l'aide précieuse qu'ils ont apportée à l'organisation de l'exposition.

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN
UNIVERSITÉ CONCORDIA

1400, boul. De Maisonneuve Ouest, LB-165
Montréal (Québec) H3G 1M8, Canada
ellen.artgallery@concordia.ca
ellengallery.concordia.ca



